

Transgresiones a la coherencia: un enfoque lingüístico-cognitivo en una pieza de Les Luthiers

Anahí Cuestas

a.cuestas@fahce.unlp.edu.ar

Fabiana Datko

fadatko@netverk.com.ar

Amanda Zamuner

azamuner@fahce.unlp.edu.ar

Resumen

El humor es un fenómeno social en el que se activan diferentes procesos cognitivos y en el que esencialmente intervienen la incongruencia, lo inesperado y la hilaridad, características estas que lo convierten en un área fértil para la exploración psicológica y lingüística, entre otras. Esas investigaciones sobre el humor, por lo general, tienden a focalizarse en los mecanismos generadores de comicidad tomando como objeto de estudio el “chiste”, tal vez por ser la expresión textual más popular. Sin embargo, los textos literarios ofrecen otras realizaciones lingüísticas del humor: en relatos, cuentos y novelas; en poesía; en obras teatrales. En este artículo nos proponemos abordar un ejemplo en la poesía de un madrigal con el fin de analizar algunos aspectos textuales y cognitivos que generan el efecto humorístico. La obra seleccionada es “La bella y graciosa moza marchose a lavar la ropa” (1977) del célebre conjunto argentino Les Luthiers. Procuraremos brindar un análisis lingüístico-cognitivo basado, por un lado, en el estudio de la coherencia desde la perspectiva sistémico funcional y, por el otro, en la aplicación de la teoría de la incongruencia-resolución de Suls. Intentaremos explicar cómo algunas transgresiones a la coherencia contrarían las creencias, expectativas y/o los conocimientos sobre el mundo que posee la audiencia, generando una disonancia cognitiva (incongruencia) cuya resolución produce un efecto humorístico.

Introducción

El humor es un fenómeno social puesto que ocurre mayormente cuando compartimos situaciones con otros; constituye básicamente una forma de interacción en un contexto social. Por otra parte, se trata de un fenómeno cognitivo que involucra la intervención de distintos procesos mentales en su creación, percepción, comprensión y apreciación.

Estos procesos se ponen de manifiesto en los diversos cuadros presentados durante los espectáculos humorísticos del conjunto de instrumentos informales argentino Les Luthiers, de gran aceptación y amplia popularidad en América Latina, España y Estados Unidos. De entre la gran variedad que ofrece una trayectoria de más de 40 años y cientos de canciones y espectáculos, seleccionamos para este análisis el madrigal “La bella y graciosa moza marchose a lavar la ropa”, apócrifo de J. S. Mastropiero, de la primera época del conjunto (1977).

El madrigal elegido consta de una introducción narrativa en la que no sólo se comentan las circunstancias que conducen a la composición de esta pieza musical

antigua en particular sino que también se ofrece una síntesis de la leyenda que narra la parte lírica, a continuación ejecutada y cantada por el conjunto.

En este artículo analizaremos con mayor detalle esa parte lírica de la pieza en tanto que la introducción narrativa será comentada sucintamente para señalar sólo algunos puntos clave que ejemplifican las teorías de las que nos valemos o contribuyen al análisis posterior de la poesía. Procuraremos brindar un análisis lingüístico-cognitivo basado en el estudio de la coherencia desde la perspectiva sistémica funcional y en la aplicación de la teoría de la incongruencia-resolución de Suls (Martin: 64). Intentaremos explicar cómo algunas transgresiones a la coherencia contrarían las creencias, expectativas y/o los conocimientos sobre el mundo que posee la audiencia, generando una incongruencia cuya resolución produce un efecto humorístico.

Una dinámica de presentación como la empleada por Les Luthiers hace que textos, música, ejecución y actuación sean, tanto por separado como en conjunto, elementos que contribuyen al sentido y la comprensión acabada de una pieza; por ello también nos referiremos a algunos detalles de la presentación que contribuyen al análisis discursivo que proponemos.

Comenzaremos haciendo una breve introducción sobre el madrigal y luego haremos referencia a los conceptos teóricos cognitivos y lingüísticos sobre los que nos basamos para finalmente presentar el análisis de la obra.

Sobre el madrigal

Puede resultar extraño hallar en el Diccionario de la Real Academia dos definiciones de madrigal, una, como poesía breve de tema amoroso y la otra, como composición musical para varias voces, puesto que fue concebido como *poesía per musica*, es decir, versos para ser cantados (Haar: 227).

El madrigal tiene su origen en el siglo XIII en Italia, con una importante influencia del soneto amoroso petrarquista y por lo general consiste en un poema de versos heptasílabos o endecasílabos y rima libre. Más tarde, ya durante el período barroco, los madrigales de tipo pastoril tuvieron su momento de furor durante las últimas décadas del siglo XVI. Las vívidas imágenes que presentaban, los mensajes deliberadamente epigramáticos sumados a la elegancia poética que los popularizó se ajustaban perfectamente a la nueva flexibilidad e ingenio del lenguaje musical secular que caracterizó ese período. No se ajustaba su forma musical a una sola manera de composición sino que se modificaban y mezclaban los paradigmas estilísticos musicales con libertad. En esta creatividad estilística comenzaron a destacarse las partes elaboradamente ornamentadas para solista o duetos que hacían interesante la forma para la experimentación por parte de músicos amateurs.

Los madrigales podían ser cantados por un solista con acompañamiento instrumental que podía ser realizado por otras líneas vocales y sólo a fines del siglo XVI se llegará a un estilo decididamente coordinado, con partes escritas específicamente para instrumentos. El estilo que destaca las partes para solista separadas de las otras voces caracteriza al madrigal ligero.

En sus orígenes, el madrigal fue una canción de cámara para aquellos amateurs de la música con inclinaciones literarias y creció hasta terminar siendo una composición musical dramática y exuberante que músicos profesionales ejecutaban frente a una audiencia.

El conjunto Les Luthiers toma esta forma popular de música antigua secular para narrar la sencilla historia de una joven (la “moza”) a quien le toca vivir una serie de eventos de los cuales conocemos un resumen anticipado en la introducción y lo que nos va narrando el coro con los solistas. Dentro de la estructura previsible del madrigal, una pausa instrumental ocasiona un momento de quiebre en la narración de los sucesos que opera como iniciador no ya de otra parte del madrigal sino, podemos afirmar, de otro texto cuya coherencia narrativa –si bien diferente de la anticipada en la introducción y la primera parte– la audiencia logra resolver poniendo en marcha una serie de procesos cognitivos a partir de los rastros y señales que aportan los versos aparentemente incongruentes.

Teoría de la incongruencia y resolución: breve descripción

Numerosas teorías han tratado de explicar cómo se produce un efecto humorístico, tomando como base la existencia de dos planos semánticos/cognitivos en forma concurrente en un mismo texto humorístico. Entre ellas se encuentran las denominadas teorías de la incongruencia-resolución que se desarrollaron a partir de los años 70. Para este trabajo nos hemos basado concretamente en la teoría de la incongruencia-resolución propuesta por Jerry Suls, doctor en psicología social (Martin: 64). Suls sugiere un modelo que contempla dos etapas para la comprensión del humor. Según este modelo, el escenario de un “chiste” provoca que el oyente haga predicciones respecto al desenlace. Cuando el remate (*punch line*) no se ajusta a lo previsto, el oyente se ve sorprendido e intenta buscar una regla cognitiva que le permita ajustar ese final con el escenario creado. Cuando se encuentra esta regla cognitiva, la incongruencia desaparece, el chiste se percibe como algo gracioso y se produce la risa. Por el contrario, si no es posible hallar la regla capaz de resolver la incongruencia, esta persiste y genera desconcierto en lugar de humor. Según esta propuesta entonces, la comprensión y apreciación de un chiste consiste en una tarea cognitiva de resolución de problemas; el humor se produce por la resolución de la incongruencia y no simplemente por su persistencia.

Para comprender con mayor precisión por qué se produce la incongruencia es necesario referirnos brevemente al concepto de “esquema” en tanto representación mental dinámica que nos permite construir modelos mentales del mundo.

Los esquemas constituyen paquetes de conocimientos prototípicos, con componentes o variables que asumen diferentes valores en distintas instancias. Los esquemas situacionales -guiones- son paquetes de información referidos a ámbitos o situaciones convencionales e incluyen personajes, objetos y acciones que están asociadas en nuestra experiencia. Manuel de Vega señala que “los guiones mediatizan los procesos de comprensión de historias, haciéndonos entender más de lo que está explícito en el texto” (1995: 397). Los guiones nos indican qué detalles de una narración son apropiados y relevantes y cómo evaluar las acciones de las personas. Cuando se produce un desajuste entre lo que percibimos y lo esperado

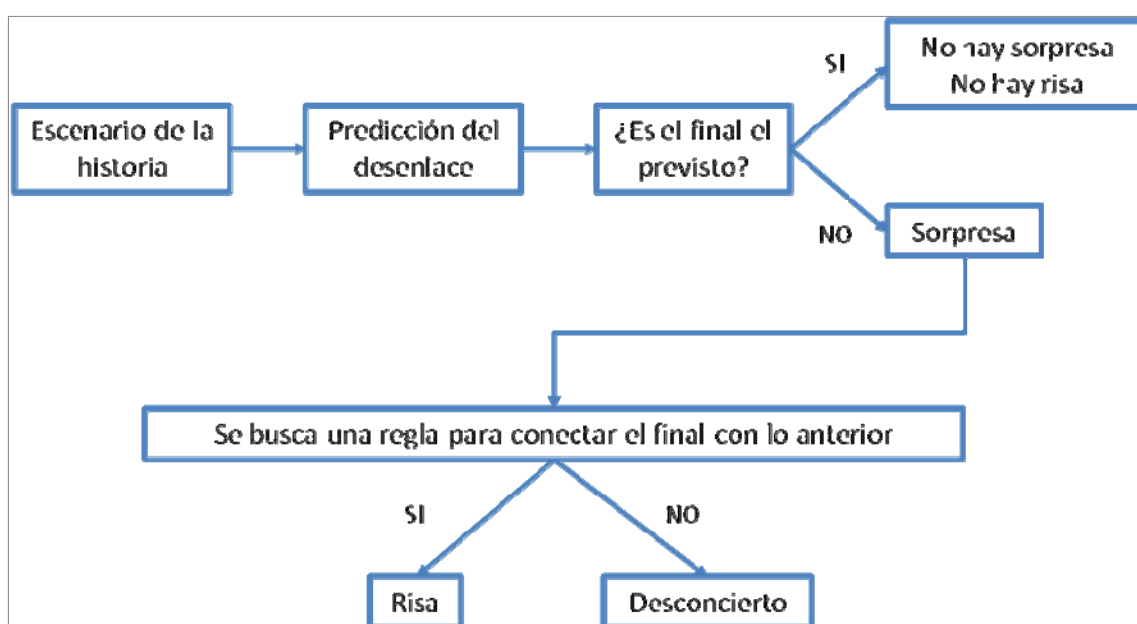
según nuestro esquema, se genera una incongruencia que nos lleva a modificar el esquema o activar otro a fin de poder resolverla.

La incongruencia humorística se produce entonces cuando ese segundo esquema nos lleva a interpretar la situación de forma completamente diferente, e incluso en ocasiones, contradictoria a la esperada. La activación simultánea de dos esquemas incompatibles genera un efecto humorístico que se vive como algo placentero y divertido.

Consideramos que el madrigal que analizaremos resulta humorístico precisamente porque la audiencia alcanza a percibir en él el choque de dos mundos heterogéneos.

Modelo de Incongruencia-Resolución

(Adaptado de Suls, 1972)



Coherencia y cohesión desde la perspectiva sistémico-funcional

De acuerdo con la lingüística sistémica funcional, el texto es una unidad semántica cuya textura es el resultado de la interacción de dos componentes: la cohesión interna y la coherencia con el contexto social y cultural en el que el texto ocurre.

En este trabajo consideraremos brevemente algunos aspectos de la cohesión que tienen un efecto importante sobre la coherencia, nuestro principal interés en el texto objeto de nuestro estudio.

Como señalamos, la cohesión está vinculada a las propiedades intrínsecas del texto. Uno de los elementos de cohesión es la *referencia*, entendiendo por tal los recursos de que se vale el escritor para introducir a los participantes en el texto y

seguir su rastro una vez dentro de él. El escritor favorecerá diferentes opciones léxico-gramaticales dependiendo de si está introduciendo al participante por primera vez o si éste ya ha sido presentado o puede ser supuesto, es decir, el lector es capaz de reconstruir el referente a partir de alguna señal en el texto o fuera de él. Uno de los recursos típicos de cohesión es el uso de pronombres, por medio de los cuales puede recuperarse la identidad del referente supuesto a partir de diferentes contextos: el contexto general de cultura, el contexto de situación inmediato o de otra parte dentro del mismo texto.

Por su parte, la coherencia de un texto se manifiesta en sus propiedades contextuales en dos dimensiones: el género y el registro. La *coherencia de género* es aquella que nos permite reconocer que un texto pertenece a un tipo particular de género. Cabe recordar que para la sistémica el género es el propósito cultural de un texto (por ejemplo, narrar una historia, llevar a cabo una transacción, etc.). La identidad genérica puede identificarse analizando la estructura esquemática así como los patrones de realización lingüística del texto. En nuestro trabajo, consideraremos principalmente el primero de estos aspectos, tomando como base la estructura esquemática narrativa propuesta por los sociolingüistas Labov y Waletzky (Eggins: 71) que incluye los siguientes elementos: resumen, orientación, complicación de la acción, evaluación, resolución y coda. El *resumen* aparece antes de la narración y sintetiza la historia o el resultado de la historia, constituye un elemento que puede no estar presente. La *orientación* es aquella parte de la narración que presenta a los participantes y a las circunstancias de lugar y tiempo. La *complicación* se refiere a los acontecimientos que se suceden hasta que se produce una crisis. *Evaluación* es lo que el narrador utiliza para darle razón de ser a su historia y se manifiesta de distintas maneras, por ejemplo, mediante expresiones que reflejan los sentimientos o sensaciones del protagonista de la historia o bien del narrador. La *resolución* es la terminación de la serie de eventos. La *coda* puede incluir un resumen u opinión evaluativa sobre lo narrado.

Por su parte, la *coherencia de registro* es la que nos permite identificar la situación en la que ocurre un texto y se manifiesta por medio de las tres variables señaladas por Halliday (1982): el campo, que se refleja en los significados experienciales; el tenor, en los significados interpersonales y el modo, en los significados textuales. Cada uno de estos significados se realiza en el texto a partir de distintas opciones léxico-gramaticales y, debido a la relación dialéctica entre la lengua y el contexto, es precisamente a partir del estudio de estas opciones que podemos reconstruir el contexto de situación.

Contando con estos conceptos, y valiéndonos de algunas de las herramientas que nos proporciona el enfoque sistémico funcional, procuraremos explicar a continuación cómo se generan los distintos significados en el texto que nos ocupa.

Análisis de la “La bella y graciosa moza...”

Tal como señalamos anteriormente, el cuadro completo de “La bella y graciosa moza...” incluye una introducción narrativa y el madrigal propiamente dicho. En la introducción, el presentador –que obra las veces de maestro de ceremonia– presenta con voz grave y solemne los personajes y las circunstancias que le permiten al espectador ir activando los esquemas mentales correspondientes a un

contexto de situación formal y erudito. Luego, junto con silencios y cambios de entonación, comienza a utilizar ambigüedades lexicales (“*Luego llega un esbelto jinete que se enamora de ella...de la niña*”) y frases que cierra de modo inesperado tanto por el vocabulario como por su estructura, estrategias éstas que generan una incongruencia con el conocimiento de mundo y el esquema mental de formalidad que habían sido activados en el espectador, como lo ilustra el ejemplo que sigue: “*O también la dolorosa leyenda del séptimo hijo varón de un pastor protestante que en las noches de luna llena se convertía... al budismo.*” Aquí, la audiencia esperaría que el séptimo hijo varón, según la conocida leyenda, se convirtiese en hombre-lobo y no a una religión (budismo) que además es exótica en el contexto argentino. La utilización reiterada de estos silencios, cambios de entonación y estructura de cláusula refuerzan el efecto humorístico que Les Luthiers busca.

A los fines del análisis del madrigal propiamente dicho, nos referiremos como Parte 1 a la sección del poema que va desde el principio hasta que la niña atrapa a la oveja –el momento en que al presentador se le caen y mezclan los papeles que constituyen el libreto–, y como Parte 2, al resto del poema hasta el final.

Efectuaremos un análisis contrastivo entre ambas partes desde el punto de vista lingüístico teniendo en cuenta algunos aspectos de la coherencia de género: estructura esquemática y realización lingüística, y de la coherencia de registro: transitividad, referencia. Procuraremos demostrar que, pese a compartir ciertas similitudes, cada una de las partes permite reconstruir un contexto de situación diferente. Este será el punto de partida para analizar luego por qué se genera el efecto humorístico.

Si bien la totalidad del poema responde al género narrativo, consideraremos cada parte como si funcionara en forma independiente a fin de determinar las similitudes o diferencias que puedan tener respecto a la estructura esquemática siguiendo el modelo de Labov y Waletzky citado anteriormente.

En la siguiente tabla ilustramos cómo cada una de las partes se ajusta a esta estructura.

Tabla 1: Estructura esquemática narrativa de “La bella y graciosa moza...”

	<i>Parte 1</i>	<i>Parte 2</i>
<i>Orientación</i>	La niña, tras lavar la ropa en el arroyuelo decide ir al mercado donde un pastor vende ovejas y compra una;	Aparece un esbelto jinete que se enamora de la niña e intenta conquistarla, incluso ofreciéndole dinero;
<i>Complicación</i>	en el camino de regreso la oveja se escapa;	la niña no responde al galanteo e intenta alejarse, pero el jinete se abalanza sobre ella;
<i>Evaluación</i>	la niña se desespera;	el jinete percibe que la niña tiene miedo;
<i>Resolución</i>	la niña se arroja sobre la oveja y la atrapa.	el jinete concreta su acercamiento sexual a la niña;

<i>Coda</i>		si bien la niña no consintió la relación en un principio, parece haberla disfrutado.
-------------	--	--

Como podemos observar en la tabla precedente, ambas partes conservan la coherencia de género, ya que comparten la estructura esquemática narrativa y desempeñan la misma función: contar una historia. En cuanto a la realización lingüística, también encontramos similitudes en el nivel léxico; el poema recrea deliberadamente un pasado remoto, mediante el uso de enclíticos (marchose, arrojose, aferrola, alejose), imperativos en forma arcaica (ved), diminutivos en desuso (arroyuelo) y otros sustantivos y adjetivos que connotan antigüedad (graciosa moza, altivo porte, veinte escudos).

Pese a estas similitudes, podemos reconocer claramente que cada una de las partes refleja un contexto de situación diferente. Esto se debe a que la coherencia de registro ha sido transgredida.

Sabemos que es suficiente con que se modifique una de las tres variables del contexto de situación para crear un texto diferente. En nuestro análisis advertimos que los cambios más significativos se producen en la construcción de la variable “campo”, de allí nuestro interés en describir el sistema de transitividad que refleja los significados experienciales. Analizar los patrones de transitividad en el texto implica determinar los tipos de procesos, los participantes asociados con ellos así como las circunstancias que, eventualmente, pueden ofrecer precisiones sobre el evento que la cláusula realiza.

En ambas partes del madrigal predominan los procesos materiales (mojó, lavó, frotó, colgó, vendía, escapó, entre otros) y sólo hay unos pocos procesos mentales (vio, gustó). Esto indica que ambos textos se focalizan en acciones y eventos y en los participantes que los llevan a cabo. Si bien mayoría de los procesos se repiten en ambas partes, la secuenciación es diferente. Ese reordenamiento es uno de los factores que contribuyen a crear el nuevo contexto de situación.

Con relación a las circunstancias, aunque hay ejemplos de distintas clases (manera, propósito, etc.), consideramos que las más relevantes para nuestro análisis son las de localización que se reiteran en ambas partes asociadas a los mismos procesos materiales (en el arroyuelo, sobre una piedra, de un abedul, al mercado - esta última sólo aparece en la primera parte-).

En lo que respecta a los participantes, hay una marcada diferencia entre ambas partes del texto (cf. Tabla 2). Así, en la Parte 1, podemos distinguir cuatro participantes: la niña, el pastor, la oveja y la ropa. En cuanto a los roles de cada uno de ellos, podemos señalar que la niña y el pastor en casi todas las instancias aparecen como “actores”; la niña además aparece como “perceptor” y el pastor, como “beneficiario”. La ropa siempre tiene el rol de “meta”, en tanto que la oveja aparece en un primer momento como “meta” o “fenómeno”, y luego como “actor” para terminar como nuevamente como “meta”.

En la Parte 2, en tanto, la realidad se construye esencialmente en torno a dos participantes: la niña y el jinete. El jinete aparece en casi todas las ocasiones como “actor”, pero en una se revela como “fenómeno”. La niña parece ser el único vínculo que une esta segunda parte con la primera. Sin embargo, los roles que desempeña –actor, perceptor, meta y beneficiario– son significativamente diferentes a los de la primera, ya que aparece como meta con relación a los mismos procesos materiales a los que había aparecido asociada previamente como “actor”, como se puede apreciar en el resumen de la Tabla 2.

Consideramos que los cambios referidos a los participantes y sus roles así como la variación en la secuencia de los procesos constituyen el elemento clave a partir del cual en la segunda parte del texto se construye una historia diferente.

Tabla 2. Participantes, procesos y circunstancias

	ACTOR	PROCESO MATERIAL Y CIRCUNSTANCIA	META
Parte 1	la niña	mojó en el arroyuelo	la ropa
	la niña	cantando la lavó	la ropa
	la niña	frotó sobre una piedra	la ropa
	la niña	colgó de un abedul	la ropa
	la niña	arrojose encima de ella	la oveja
	la niña	aferrola por detrás	la oveja
Parte 2	el jinete	mojó en el arroyuelo cantando la lavó arrojose encima de ella aferrola por detrás frotó sobre una piedra colgó de un abedul	la niña

Asimismo, nos parece interesante explorar también muy brevemente la metafunción textual con relación a la cohesión. Consideraremos de manera especial la referencia, a fin de analizar cómo se realiza el seguimiento de los participantes, prestando especial atención al uso de los pronombres. Como explica García Negroni, los pronombres, según el punto de vista semántico, son palabras “sin significado léxico” (2010: 403), que cumplen la función de remitir a la situación o contexto lingüístico a fin de localizar un referente, sea este anafórico, catafórico o bien deíctico. Destaca su significado ocasional, es decir, variable según el contexto en el que se encuentre. En el caso de la obra que nos ocupa, predominan las formas pronominales átonas. Estas formas se reiteran en ambas partes. Sin embargo, la audiencia las “llena” de significado léxico vinculándolas a referentes distintos en ambas partes, tal como ilustran los ejemplos de la Tabla 3.

Tabla 3. Pronombres personales y su referencia

Pronombre	Referencia	
	Parte 1	Parte 2
<i>la</i> mojó <i>la</i> lavó <i>la</i> frotó <i>la</i> colgó	la = ropa	la = niña
Aferro <i>la</i>	la = oveja	la = niña
Arrojose	se = la niña	se = el jinete
Yo <i>te</i> pago	yo = la niña te = al pastor	yo = el jinete te = a la niña
encima de <i>ella</i>	ella = la oveja	ella = la niña

Por último, resulta interesante observar cómo se resuelve de manera diferente en ambas partes un caso de cohesión lexical. Los sustantivos “bestia” y “animal”, en “*Ved qué bestia, qué animal*”, remiten a la “oveja” en la primera parte y al “jinete” en la segunda. En el caso de la oveja, el hecho de ser animal/bestia es un aspecto intrínseco de su ser, y el pastor destaca con exclamaciones sus aspectos positivos a fin de lograr una mejor venta en el mercado. Por el contrario, en el caso del jinete, ser llamado animal/bestia no resulta una ponderación sino que alude a aspectos de la conducta del hombre que pueden conducir a un comportamiento indecoroso, poco caballeroso, con prevalencia de lo instintivo e impulsivo antes de lo racional.

El análisis realizado nos permite señalar que las variantes producidas en el registro constituyen lo que podríamos considerar una transgresión por cuanto generan una nueva coherencia textual dentro del mismo texto, distinta de la esperada inmediatamente después de la introducción, al reflejar en la segunda parte un contexto de situación completamente diferente del presentado en la primera. La transgresión lingüística, entonces, da pie a la creación de mundos heterogéneos con estatus de aceptación diferente en el grupo sociocultural que constituye la audiencia. Se establece una oposición entre la formulación léxica y el tema del texto que puede generar una incongruencia humorística, como se puede apreciar en la Tabla 4 en que se presentan las dos secciones enfrentadas del madrigal

Tabla 4 Las dos secciones del madrigal

Parte 1	Parte 2
<p><i>La bella y graciosa moza marchose a lavar la ropa la mojó en el arroyuelo y cantando la lavó. La frotó sobre una piedra, la colgó de un abedul. Fa la la la la...</i></p> <p><i>Después de lavar la ropa, la niña se fue al mercado Un pastor vendía ovejas pregonando a viva voz: Ved qué oveja, ved qué lana, ved qué bestia, qué animal. Fa la la la la...</i></p> <p><i>La niña la vio muy flaca, sin embargo le gustó: "Yo te pago veinte escudos y no discutamos más" Fa la la la la...</i></p> <p><i>Vuelve la niña cantando muy contenta con su oveja Cuando llegaron al bosque la ovejita se escapó La niña desesperada arrojose encima de ella Velozmente y con destreza aferrola por detrás. Fa la la la la...</i></p>	<p><i>Llegaba por el camino jinete de altivo porte descendió de su caballo y a la niña le cantó: "Yo te pago veinte escudos y no discutamos más". Fa la la la la...</i></p> <p><i>La niña ruborizada tan sólo entornó sus ojos El jinete enamorado dulcemente se acercó La mojó en el arroyuelo y cantando la lavó. Fa la la la la...</i></p> <p><i>La niña alejose un paso, y el jinete tan audaz arrojose encima de ella y aferrola por detrás. Fa la la la la...</i></p> <p><i>Viendo a la moza temblando La frotó sobre una piedra Cuando ya estaba por irse La colgó de un abedul. (no no no no no) Con dolor la niña canta Ved qué bestia, qué animal Y parece estar muy triste Sin embargo le gustó. Fa la la la la...</i></p>

Algunas incongruencias en el registro se producen a partir del contraste trivialidad/formalidad que se plantea desde la introducción misma. En ella se afirma que el madrigal versará sobre una leyenda y se presenta una historia que la audiencia inmediatamente puede calificar como trivial. La sucesión de acontecimientos descriptos en detalle resultan en realidad intrascendentes y contrastan con el estilo formal con que son presentados. El oyente es capaz de advertir ese contraste que se produce, porque reconoce ciertas opciones léxicas como más formales (p. ej. graciosa moza, pregonando, altivo porte) cuando en realidad están usadas para hacer referencia a un tema trivial. No pasa inadvertido el hecho de que se mantenga la forma de la composición musical (madrigal) pues no es el cambio de forma el que producirá el efecto humorístico, sino la persistencia de esa misma forma. Esta deliberada decisión de mantener el aspecto formal anunciado en la introducción y presentado coherentemente durante la primera parte obliga a la audiencia a readecuar algunos de los esquemas cognitivos activados al comenzar la obra. Esta forma de resolver el humor ha sido empleada con éxito en otras obras de Les Luthiers a lo largo de su vasta y prolífica carrera; algunos ejemplos ilustrativos son: "El rey enamorado" (fragmento de drama), "La yegua mía" (triumfo), "Oí Gadoñaya" (canción popular rusa), "Payada de la vaca", "Pieza en forma de tango (Tango op. 11)", "Serenata mariachi" y Añoralgias (zamba).

En otras obras del conjunto, como "El beso de Ariadna" (1977) –obra contemporánea a la que nos ocupa– Les Luthiers logra el efecto humorístico cambiando en su transcurso tanto el formato musical como el del texto, yendo de un aria de ópera a una composición de neto corte popular en la versión final. La

audiencia es testigo así del proceso de composición y adaptación a las exigencias que le impone el empresario que encarga la pieza en la que la estrategia de incongruencia-resolución se resuelve de modo distinto. Y en otra obra como las “Sonatas para piano y latín” –del mismo espectáculo que el madrigal– el efecto humorístico se logra a partir de la resolución de la incongruencia explícita en la música y en las dificultades que presenta su ejecución.

Desde el punto de vista de la teoría de la incongruencia-resolución, podemos sostener que la incongruencia se produce cuando la audiencia advierte la diferencia de los contextos de situación que se crean en ambas partes y resuelve esa incongruencia al activar un nuevo esquema situacional que le permite readecuar su interpretación durante la segunda parte del texto poético, no de la composición musical, que sigue siendo un madrigal. Como este segundo esquema es tan diferente del que se activa en la primera parte, se produce el humor.

Conclusión

El humorismo es un recurso expresivo que puede ser codificado, que se vale de recursos lingüísticos -entre otros- para su realización. Podemos decir que la sistémica y la teoría de la incongruencia-resolución brindan un marco adecuado para abordar textos humorísticos desde una perspectiva lingüístico-cognitiva.

Como vimos, un texto poético resulta humorístico cuando se genera en él una transgresión (inadecuación) del registro o una coherencia textual diferente de la esperada. Esto sucede al producirse modificaciones en las variables del registro y originarse nuevas relaciones contextuales o textuales que transgreden las normas relacionales codificadas por el grupo sociocultural al que pertenecen el escritor y la audiencia.

La incongruencia generada en el nivel cognitivo por la incompatibilidad entre los contextos de situación que el oyente reconstruye provoca hilaridad cuando la audiencia logra readecuar sus esquemas mentales y resolver dicha incongruencia. En el caso que analizamos ese conflicto de compatibilidad se manifiesta en ciertas alteraciones en las propiedades textuales y discursivas del texto, susceptibles de análisis lingüístico.

Consideramos que este abordaje para el análisis resulta enriquecedor y abre posibles líneas de investigación para un campo que, creemos, no ha sido muy explorado en español.

Bibliografía

- ATTARDO, S. (1994) *Linguistic Theories of Humor*. Humor Research 1. Londres y Nueva York: Mouton de Gruyter.
- ATTARDO, S. (2001) *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis*. Humor Research 6. Berlin: Mouton de Gruyter.
- DE VEGA, M. (1995). *Introducción a la lingüística cognitiva*. Madrid: Alianza Editorial S.A.
- EGGINS, S. (2004) *An Introduction to Systemic Functional Linguistics*. 2nd. ed. Londres, Continuum.
- ERMIDA, I. (2008) *The Language of Comic Narratives. Humor Construction in Short Stories*. Humor Research 9. Londres y Nueva York: Mouton de Gruyter.

- GARCÍA NEGRONI, M. M. (2010). *Escribir en español. Claves para una corrección de estilo*. Edición actualizada. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor/ Instrumentos.
- HAAR, J. (ed.) (2006) *European Music 1520-1640*. Studies in Medieval and Renaissance Music 5. Woolbridge, RU: The Boydell Press.
- HALLIDAY, M.A.K. (1982) *El lenguaje como semiótica social*. México: Fondo de Cultura Económica.
- HALLIDAY, M.A.K. y MATTHIESSEN, C.M.I.M. (2004) *An Introduction to Functional Grammar*. Londres: Arnold.
- LES LUTHIERS, sitio oficial www.lesluthiers.com
- MARTIN, R. (2006) *The Psychology of Humor. An Integrative Perspective*. Burlington, MA: Elsevier Academic Press.
- MONJE MARGELI, M. P. (1986) *El lenguaje poético de Gloria Fuertes*, I y II, Universidad de Barcelona-Delegación de Tarragona, tesis dirigida por el Dr. D. José M.^a Fernández Gutiérrez <http://www.tdx.cat/TDX-0302107-124734> Consultado 2 mayo de 2010
- RASKIN, V. (ed.) (2008) *The Primer of Humor Research*. Humor Research 8. Londres y Nueva York: Mouton de Gruyter.
- SANTAGADA, M.A. (2010) "El examen que las teorías del humor no pueden aprobar: 'La moza' de Les Luthiers" Facultad de Ciencias Sociales, UBA. En: <http://www.scribd.com/doc/37780624/Tr06-10-Santagada-Les-Luthiers-Ponencia-Completa> Consultado 21 de septiembre de 2010.
- YUS RAMOS, F. (1996) "La teoría de la relevancia y la estrategia humorística de incongruencia-resolución" *Pragmalingüística* 3-4, 1995-6, pp. 497-508.

N.B.: Una versión más breve de este artículo fue publicada en las Actas del V Coloquio Argentino de la IADA (2010) bajo el título "Humor y poesía: análisis de las transgresiones a la coherencia desde una perspectiva lingüístico-cognitiva" pp. 67-78.